



Histoire

La Grande Guerre et les tirailleurs

L'évocation de la Grande Guerre passe par celle d'un chapitre méconnu de l'histoire de France, celui des tirailleurs africains.

On a vu que le scénario d'*Adama* s'inspire d'une histoire vraie [cf. Réalisateur et genèse, p.2-3], celle d'un tirailleur sénégalais au destin de survivant plus heureux que celui de nombre de ses compagnons morts sur le front de la Grande Guerre et dans l'enfer des tranchées. C'est le récit d'un de ces soldats venus d'Afrique pour combattre dans l'armée française que relate l'aventure d'Adama, dont le point de vue décalé met en perspective le destin de Samba, son frère engagé dans la bataille de Verdun. Le film de Simon Rouby éclaire donc la Première Guerre mondiale, un événement historique souvent abordé au cinéma et parfaitement documenté, sous un jour inattendu : le destin des tirailleurs africains, une facette méconnue de l'une des plus grandes tragédies de l'histoire militaire. De ce fait, *Adama* dresse aussi le tableau d'une histoire plus taboue, celle de la colonisation et de l'exploitation de ce que l'on appelait alors «l'Afrique française».

● La guerre vue sous l'angle de la colonisation et de l'histoire des tirailleurs

La première partie du film, située en Afrique, ne révèle presque rien de ce qui attend le jeune héros. Dans le village, où les blancs sont appelés *nassaras*, on évoque une menace ou encore des «possédés» en parlant de ceux qui, comme Samba, ont été corrompus par les blancs en

s'éloignant dans «le monde des souffles», loin de l'abri rocheux qui protège le village. Il serait intéressant de recenser, dans cette partie, les références au monde extérieur qui donnent une idée très vague de ce qui deviendra le sujet principal du film. La guerre fait rage au loin et n'apparaît encore que comme une ombre. C'est une manière pour le cinéaste de proposer un point de vue inédit sur le conflit, absolument extérieur et étranger (ce qui en révèle l'absurdité, loin de toute propagande ou de tout patriotisme). En cela, *Adama* ne repose sur aucune notion d'héroïsme, contrairement à de nombreux films de guerre : c'est un film où la guerre apparaît comme une fresque lointaine dévoilant peu à peu son ampleur.

Dès l'arrivée d'Adama dans la ville portuaire où embarquent les tirailleurs, les choses se précisent. Mais là encore, personne ne se doute de ce qui l'attend. Que nous montre le cinéaste ? Des badauds en file d'attente, recrutés à la hâte, plus ou moins de force (c'est le cas d'Abdou, que l'on force à s'engager malgré sa résistance) et en échange de quelques pièces. Rien n'est dit de ce qui attend les recrutés, et le film décrit avec une certaine violence une sorte de marché qui peut être rapproché, de manière indirecte mais symbolique, de l'image d'un trafic humain sur lequel plane le spectre de la période de l'esclavage. Sans aller aussi loin, le film projette une vision sans fard de la colonisation : le lieu n'est pas déterminé mais la langue parlée (le français) indique que nous sommes dans ce que l'on appelle alors «l'Afrique française» (les colonies africaines possédées par la France, qui s'étendaient du Maghreb à l'Afrique subsaharienne).

Les engagés sont considérés comme des citoyens français, et le film dévoile depuis son point de vue étranger l'absurdité de la situation de ces tirailleurs condamnés au déracinement (l'illusion de l'exil comme promesse d'un avenir meilleur est évoquée à plusieurs reprises, notamment sur le bateau où est embarqué Adama) et à l'horreur des champs de bataille. Le recrutement des tirailleurs ne se limite pas à la Première Guerre mondiale, et *Adama* met en lumière une partie de l'histoire de France qui dépasse largement le cadre du film.

«*Adama* s'inspire du grand-père d'un ami sénégalais. Il est parti à 20 ans pour la Première Guerre Mondiale. Il a vécu plus de 100 ans et n'a communiqué son expérience qu'à la toute fin de sa vie.»

● Julien Lilti (scénariste)



● Un tableau d'une grande richesse des « à-côtés » de la guerre

Une fois arrivé en France, Adama se lance à la poursuite de son frère et la guerre semble encore loin. Le front, dont Verdun est le symbole, peut être vu comme l'épicentre d'un enfer à travers lequel le héros progresse comme s'il traversait des cercles concentriques de plus en plus brûlants. Comment est figurée la guerre avant l'arrivée à Verdun? Comme un brasier dont on se rapproche inéluctablement, comme attiré par un aimant. Sur le bateau qui emmène Adama, les visions du vieil Abdou annoncent un déluge de feu que l'enfant projette dans les éclats du soleil levant.

Une fois sur la terre ferme, Adama découvre les petits trafics qui ont cours dans une France appauvrie, à l'image de Maximin, gamin filou et bohème avec lequel Adama partage un maigre morceau de pain. Paris nous est révélée sous un jour misérable: ruelles glauques, faubourgs aux allures de bidonvilles, population inquiétante de maraudeurs et de voyous. La guerre n'apparaît que par éclats, notamment dans le cabaret peuplé de soldats qui se saoulent d'absinthe ou avec le témoignage du grand brûlé traumatisé par Verdun qui s'adresse à Adama.

Ce tableau de la France en guerre est d'autant plus intéressant qu'il donne une vision riche et précise des « à-côtés » des combats, loin du brasier ardent du front. La solidarité est de mise, à travers notamment le personnage d'Elsa, qui se prend d'affection pour Adama et n'hésite pas à prendre des risques pour l'aider à retrouver son frère. Par la précision réaliste et la finesse de la fresque constituée par le cinéaste, le cinéma d'animation se rapproche alors de la peinture et donne à voir des tableaux en mouvement de la réalité décrite par le film.



Près de Verdun, une rue détruite par les bombardements de la Première Guerre mondiale, carte postale © DR

● Verdun comme symbole de l'inconcevable

La question de la représentation de la violence, et particulièrement d'une violence tirée de faits historiques, s'est souvent posée au cinéma, particulièrement avec l'idée d'une impossibilité de la représentation de l'horreur des camps d'extermination nazis à la suite de la Seconde Guerre mondiale. La Première Guerre, avec ses bombardements au gaz moutarde, l'enfer des tranchées et la bataille de Verdun (700 000 victimes recensées), demeure une des plus grandes tragédies militaires de l'histoire. Sa figuration dans un film d'animation destiné à un jeune public pose la question des limites de la représentation au cinéma. On pourra voir avec les élèves les images qui ressortent de l'épisode de Verdun dans le film. La mise en scène, si réaliste par ailleurs, se teinte d'un symbolisme ou d'une dimension hallucinée qui permet au cinéaste de jouer sur le terrain de l'imaginaire et de l'onirisme au détriment d'une frontalité inconcevable dans le cadre d'un tel film.

On ne verra de la réalité de la Grande Guerre que le long passage final dans l'enfer de Verdun: cela fait de Verdun un symbole (par métonymie) de la guerre dans son ensemble. Comment l'espace est-il figuré? C'est littéralement un *no man's land* (les soldats nomment ainsi le front avancé où résiste le bataillon de Samba) que la mise en scène assimile à une immense plaine de boue. De longs plans larges montrent cette plaine surmontée d'un ciel strié par les éclairs des bombes. L'idée de *no man's land* correspond à celle d'un « non-lieu », soit un espace presque abstrait dans lequel, sous la fumée des bombes et dans le creux des tranchées et des galeries, rien n'apparaît clairement.

Adama est plongé dans un cauchemar et finit par découvrir son frère hagard au milieu d'un îlot de résistance au cœur du néant. L'attaque d'un avion (qui évoque une des scènes les plus marquantes de l'histoire du cinéma, dans *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock) puis un bombardement au gaz moutarde distordent littéralement l'espace, qui n'est plus qu'un immense gouffre d'ombres dans lequel les humains sont réduits à des silhouettes et à des fantômes. Surgit alors une véritable scène d'hallucination, lorsque l'on découvre le point de vue d'Adama à demi évanoui à travers la vitre d'un masque à gaz: les escadrilles d'avions, les fumées d'apocalypse semblent alors se projeter dans son regard comme les images d'un film. C'est l'ultime étape de la figuration d'une réalité inconcevable pour le jeune héros, témoin halluciné d'un drame historique que le film saisit dans toute son inhumaine démesure. ■

Parallèles

Des enfants dans la guerre

Adama s'inscrit dans une large filiation cinématographique, celle des fables confrontant les mondes de l'enfance et de la guerre.

Le choix de filtrer le film à travers le regard d'un jeune personnage est capital dans *Adama*. Cette vision du monde à hauteur d'enfant n'est évidemment pas une première. Dessin animé destiné à un jeune public, *Adama* rejoint ainsi une tradition de films ayant joué de l'effet de contraste provoqué par le point de vue innocent d'un enfant jeté dans la réalité particulièrement sombre de la Première Guerre mondiale et de la tragédie de Verdun. Si de nombreux films ayant un enfant pour héros peuvent avoir un objectif opposé (celui de plonger le spectateur dans une réalité de conte détachée voire protégée du monde des adultes), le cas d'*Adama* est intéressant en ce qu'il mêle ce point de vue enfantin à la visée plus objective d'une composition de fresque historique.

● Des enfants plongés dans un monde ravagé par la guerre

Il serait intéressant de revenir sur quelques classiques projetant, comme *Adama*, le point de vue d'un enfant dans un monde de guerre, en particulier celui de la Seconde Guerre mondiale. Au revoir les enfants de Louis Malle (1987) et *Jeux interdits* de René Clément (1952) en sont des exemples particulièrement graves qui soulèvent la question des rafles d'enfants juifs en France lors de l'occupation allemande. En Italie, de nombreux cinéastes néoréalistes (le courant d'après-guerre qui montre l'Italie en ruines après la chute de Mussolini) mettent en scène des enfants dans un monde traumatisé et dévasté par le conflit. C'est notamment le cas de Vittorio De Sica, qui a réalisé deux œuvres emblématiques avec des enfants héros : *Sciuscià* en 1946 (deux petits cireurs de chaussures se livrent à divers trafics pour survivre); et *Le Voleur de bicyclette* en 1948 (un enfant de sept ans accompagne son père dans la recherche du vélo qu'on lui a volé). À partir de l'exemple d'*Adama* et de ces films entrés dans l'imaginaire collectif, on pourra s'interroger. En quoi la présence d'un enfant modifie-t-elle le regard du spectateur, mais aussi celui des autres personnages? Lorsqu'*Adama* se retrouve sur le champ de bataille de Verdun, un des soldats ne manque pas de remarquer qu'il n'est qu'un enfant: c'est un scandale pour le récit et un véritable catalyseur émotionnel. En outre, le fait qu'*Adama* vienne de si loin renforce ce statut de révélateur. Les deux seuls personnages féminins qu'il rencontre (Elsa à Paris et l'infirmière à Verdun) apparaissent ainsi comme des figures maternelles de substitution pour *Adama*. Elles le protègent et augmentent secrètement l'aspect mélodramatique du récit.

● L'horizon du conte

L'enfant comme révélateur d'un drame, qu'il soit intime ou historique, a donné son titre à un film de Philippe Garrel (*Le Révélateur*, tourné en 1968, qui montre un déchirement familial à travers le regard d'un enfant). Ce statut de révélateur se retrouve dans de nombreux films et possède une valeur pédagogique non négligeable. En Iran, Abbas Kiarostami a filmé de nombreux enfants dans une perspective d'édification morale et éducative. Le héros de *Où est la maison de mon ami ?* (un enfant qui traverse son village pour redonner son cahier d'écolier à l'un de ses camarades) peut être rapproché d'*Adama* dans sa façon de composer au fil de son errance et de son parcours semé d'embûches et de personnages, un conte dont il lui revient de délivrer la morale et la vérité finale au spectateur. Que le héros de Kiarostami traverse un village ou qu'*Adama* franchisse mers et continents,

tout revient à une même perspective initiatique: l'enfant, au bout du chemin, s'est transformé. Que le parcours soit éducatif ou historique, il s'agit toujours de montrer le monde comme un terrain d'expérience, de découverte et d'exploration. On peut ainsi interpréter le fait qu'*Adama* franchisse de tels espaces comme un élément de conte plus que comme une entorse au réalisme: le personnage chausse des «bottes de sept lieues» et nous entraîne dans une odyssée qui, par l'innocence de son point de vue, éclaire au cours de son aventure la vérité cachée (comme la morale d'une fable) du récit qui nous est conté. ■



Le Tombeau des lucioles de Isao Takahata, 1988 © Studio Ghibli

● D'un film à l'autre

À travers l'exemple de deux films aux sujets voisins, *Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, 1948) et *Le Tombeau des lucioles* (Isao Takahata, 1988), on pourra prolonger de manière dynamique le thème des enfants plongés dans la guerre. Un extrait du film de Rossellini¹ et la bande-annonce du *Tombeau des lucioles*² permettent de retrouver des scènes et des motifs voisins d'*Adama*. *Allemagne année zéro*, chef-d'œuvre du néoréalisme italien, décrit la survie des enfants d'une famille allemande au lendemain de la prise de Berlin. La scène étudiée montre un enfant marchant de longues minutes dans la ville en ruines. Le mouvement de la marche, qui balaye l'espace et nous invite à découvrir la réalité de manière presque documentaire, entre en écho avec la scène d'arrivée d'*Adama* à Verdun: lorsqu'il marche au milieu des ruines, l'enfant s'avance dans un monde au bord de l'apocalypse dans un mouvement de balayage identique à celui de la marche du jeune héros d'*Allemagne année zéro*.

La bande-annonce du *Tombeau des lucioles*, qui a en commun avec *Adama* d'être un film d'animation, résume en quelques plans cette aventure dont les héros sont deux jeunes enfants plongés dans le Japon en ruines de 1945 (l'action se situe l'été du bombardement d'Hiroshima). En quoi l'approche est-elle plus poétique que celle du film de Rossellini? Les images ressemblent à des visions et n'ont rien de documentaire: elles mêlent à l'horreur des bombardements (le feu, les flammes, les escadrilles d'avions que l'on retrouve dans *Adama*) des images hal-lucinées. Les scintillements des étincelles et des lucioles se confondent en un travail esthétique et symbolique qui ne manque pas de faire penser à la représentation de la bataille de Verdun dans le final d'*Adama*. De Verdun à Hiroshima, la poésie et l'onirisme seuls semblent à même de pouvoir fixer, particulièrement dans les yeux d'un enfant, l'irreprésentable.